《舞论》的古典舞蹈论

尹锡南
(四川大学南亚研究所,成都 610064)

【内容提要】《舞论》是印度古代著名的梵语艺术理论著作。本文先简要介绍《舞论》的大致结构和内容,再对其关于舞蹈起源、功能、分类、刚舞和柔舞、各种手势、步伐、坐姿、行姿和躺姿等规定进行评析。《舞论》还论及舞蹈与戏剧、音乐的联系。《舞论》具有非常典范的理论价值,对当代舞蹈艺术实践具有重要的指导意义。

【关键词】《舞论》; 婆罗多; 印度古典舞; 艺术理论
【中图分类号】J702　　【文献标识码】A　　【文章编号】1008-2018(2017)06-0033-06

Classical Dance Theory in *Natyasastra*

YIN Xi-nan
(Institute for South Asian Studies, Sichuan University, Chengdu 610064, China)

Abstract: Bharata's Natyasastra is an ancient Indian masterpiece on dance, music and theatre. This paper attempts to analyze its concepts of the origin, function and classification of Nrtta or Dance, Tandava and Lasya, various Hastas and Caris, Asanas, Gatis and Sayanas. *Natyasastra* is of highly theoretical value and it is an important guidance for contemporary dance practice.

Key words: *Natyasastra*; Bharata; classical Indian dance; arts theory

印度古典舞蹈论与音乐论联系紧密,也与戏剧论密不可分。这是公元前后产生的梵语名著《舞论》(*Natyasastra*)之所以被译为《乐舞论》的缘故。婆罗多(Bharata)的《舞论》对于当代印度艺术理论建构和表演实践的双重影响仍不可忽视。我国印度舞蹈家张均认为:“两千年来,印度的表演艺术一直遵循着《舞论》所规定的各项原则,以至现代印度舞蹈的艺术形象、身段、手势与表情等等也主要以这一论著为根据……遵循《舞论》原则的印度古典舞蹈繁荣于印度全境,体系发达,流派众多,婆罗多(舞)是其中最著名的之一,其历史可以追溯到约2000年以前。”[1]1-2《舞论》共三十六章(有的版本为三十七章),其专论舞蹈的七章只占该书内容的五分之一,但它却是印度古典舞蹈论千年不变的源头活水。本文尝试以《舞论》为例,对印度古典舞蹈论进行阐述。

一、舞蹈的起源、功能和分类

关于舞蹈的起源,学界存在模仿说、游戏说、劳动说、图腾说、巫术说、宗教说和性爱说等。“通观整个人类舞蹈发生与发展的历程可以发现,舞蹈的起源绝不仅是任何一种单一的原因,而是多种‘内在根据’和‘外在条件’合一并互动的结果。”[2]9《舞论》的舞蹈起源论与戏剧起源论一样,均带有强烈的宗教神话色彩,称其为舞蹈起源的宗教说并不为过。

与梵天创造戏剧并传授给婆罗多为首的众婆罗门相对应,“舞王”湿婆神创造了舞蹈并命侍从传授给婆罗多。婆罗多既为《舞论》的作者,也是

【收稿日期】2017-07-29
【作者简介】尹锡南,男,博士,四川大学南亚研究所教授,主要研究领域:印度古典文艺理论。
【基金项目】本文为2017年度国家社会科学基金重点项目《〈舞论〉研究》(项目号:17AWW004)的阶段性成果。

该书的叙事者即主人公之一。婆罗多跟随梵天与众神到达湿婆的居处即群山环抱的喜马拉雅山顶。梵天向湿婆致敬后,邀请他观赏婆罗多等演出的《焚三城记》等争斗剧和神魔剧。看完戏剧表演的湿婆对梵天说"大慧啊,你所创造的这种戏剧有助于名誉、吉祥、财富、功德和智慧的增长。黄昏时分,我在舞蹈中想起,舞蹈因为各种基本动作(karana)和动作组合(angahara)的表演而优美迷人。你可在序幕表演(purvaranga)中合理地运用它们……你的序幕是单纯的表演,一旦加入各种舞蹈动作,就是所谓的复合表演。"[3]81 听到这里,梵天等遂请教湿婆如何表演舞蹈中的动作组合。婆罗多叙述道"湿婆叫来荡督,对他说'你为婆罗多解说动作组合如何表演吧!'因此,灵魂高尚的荡督为我解说了动作组合。我为你们讲述各种各样的基本动作和动作组合。"[3]83

由此可见,无论是舞蹈还是戏剧,都是大神的创造和赐予,但他们并未垄断表演的权利,而是不失时机地通过神灵的人间代表婆罗门仙人,将舞蹈或戏剧传向人间。这种方式既接地气,又保证了艺术表演的神圣纯洁。换个角度看,这也可解释为何当代印度演艺界如此珍视婆罗多舞等古典舞的传承与保护。

《舞论》的舞蹈起源论对其他梵语舞蹈论著产生了深刻的影响,如《表演镜》指出"很久以前,四面神(梵天)向婆罗多赠予戏剧吠陀(Natyaveda)。然后,婆罗多与天国乐师、众天女一道,在湿婆面前表演叙事舞(natya)、纯舞(nrtta)和情味舞(nrtya)。接着,诃罗(湿婆)回忆起自己曾经表演过的刚舞(tandava),遂命侍从荡督向婆罗多传授刚舞。在此之前,出于(对婆罗多的)喜爱,他还让波哩婆提为婆罗多传授柔舞(lasya)。从荡督处通晓刚舞后,牟尼(婆罗多)向凡人们进行解说……舞蹈从此就以相互传授的方式在世间流传,并在人间扎根立足。"[4]

婆罗多关于舞蹈表演功能的解说,同样带有强烈的印度宗教色彩。他指出"谁表演大自在天(湿婆)所创造的刚舞,就会洗净自身所有罪孽,步入吉祥世界而获得解脱。"[3]172 他也指出了舞蹈的世俗功能"舞蹈确实与某种具体的事物无关,但它却给戏剧表演增添魅力。天性使然,世人几乎都喜欢舞蹈。舞蹈被视为吉祥而备受称道。在结婚、生子、娶嫁、欢乐或祭祖等场合,舞蹈因使众人愉悦而备受称赞。"[3]151

婆罗多在《舞论》中对舞蹈的分类较为复杂,有时不甚明确,但仔细观察,仍然可见至少四种粗略的分类。第一种是以湿婆大神及其配偶波哩婆提为依据,将舞蹈分为湿婆所创造的刚舞与波哩婆提所创造的柔舞两类,刚舞再分为基本动作与动作组合,柔舞又分为十种"柔舞支";第二种是依据人体部位将舞蹈分为四种;第三种是依据舞者人数多寡将舞蹈分为四类:独舞、双人舞、三人舞和四人舞;第四种分类较为模糊,因为它既是一种三分法(整体、面部、姿势),也似乎包含一种两分法(主要部位、次要部位:"形体表演(舞蹈)可以分为整体表演,面部表演,手势、主要部位和次要部位联动的姿势表演等三类。整体而言,表演与头、手、臀、胸、腰和脚等六种主要、次要的身体部位相关。头、手、胸、腰、臀和脚是六种主要部位,而眼睛、眉毛、鼻子、嘴唇、面颊和下巴等是次要部位。"[3]316

二、刚舞和柔舞

当代有学者指出"湿婆侍从荡督所传授的刚舞更具阳刚气质,而波哩婆提表演的柔舞具有女性气质,风格优美。"[5]164《舞论》提出的刚舞与柔舞概念内涵丰富,影响深远,蕴含着极为深刻的宗教哲理。

婆罗多写道"创造了(四种)部位舞、组合舞和群体舞后,尊神(湿婆)将之赠予仙人荡督。借助于它们,荡督创造了包含契合歌曲与鼓乐的舞蹈表演,它遂被称为tandava(荡督所创)。"[3]146-148 "tandava"即所谓的刚舞或曰荡得舞,原意为荡督所创,实为荡督的主人即湿婆大神所赐,自然也可视为湿婆所创。柔舞的起源也见于该章"目睹湿婆手舞足蹈、摇颈扭臀,看到他跳起各种组合舞,波哩婆提(parvati)也跳起了柔美的舞蹈。"[3]142 这可视为柔舞的产生。该章中还写道"一般而言,刚舞的表演与赞颂神灵有关,而柔舞的表演则产生艳情味。"[3]153 关于刚舞与柔舞表演的情境差异,婆罗多指出"如果戏中某一幕赞美大神(湿婆),应表演具有阳刚气质的、大自在天(湿婆)创造的组合舞。(戏中演唱)有关男女爱情的歌曲,应表演女神(波哩婆提)创造的优美柔舞。"[3]169 从这些规定来看,刚舞与男性刚健有力的豪放风格相关,而柔舞则与女性温柔甜美的婉约

风格相关。

湿婆神为代表的男神与雪山神女（波哩婆提）为代表的女神之间的微妙关系，并非简单的男性和女性关系，这一关系被赋予了深邃的宗教哲学内涵。“印度哲学中存在数不胜数的关于湿婆、性力（sakti）、原人（purusa）、原质（prakrti）的阐释。湿婆和性力（女神）、原人和原质都是相同真理的两个方面，即静止与活跃、消极与积极、抽象与具象、男性与女性……综上所述可以明白，女性原则突出，但未独占鳌头。此外，女性并非邪恶或原罪之因。这一基本差异使印度文化区别于同时期的西方文化。”[6] 由此可见，湿婆表演的刚舞与其配偶波哩婆提表演的柔舞相辅相成、相得益彰。刚舞与柔舞体现了人类艺术活动刚柔相济的原则，当代舞台艺术实践的男女共舞现象，也可由此得解。

具体到刚舞，它还可以分为基本动作和动作组合两种。婆罗多对基本动作的定义是“手与脚的联合表演就是舞蹈的基本动作。”[3]84 他称所有的动作组合来自各个基本动作的汇合。印度舞蹈艺术家帕德玛·舒布拉马妮娅（Padma Subrahmanyam）认为“一个舞蹈基本动作须理解为一个基本的舞蹈单元，它本质上是动态而非静态的……基本动作不是某个特定部位单独表演的结果……只有协调连贯的动作才可称为基本动作……基本动作因此涵盖空间：它是美妙地填充空间的一种方式与方法。”[7]

在一百零八种基本动作中，第二十四种即惊蛇式（bhujangatrasita）非常有名。这也是印度古典舞婆罗多舞最著名的一式，它典型地表现了印度教大神亦即“舞王”湿婆的阳刚形象。“坦焦尔（湿婆庙）的第二十四幅雕像表现的是《舞论》提到的基本动作‘惊蛇式’。”[8] 关于这一经典舞姿，论者指出，它是一种极乐之舞，是神秘的宇宙之舞，象征着宇宙生死的无限循环。“左腿抬起，四臂屈伸，跳着刚健活泼的极乐之舞。铜像以人体舞蹈的强烈动态，象征宇宙生命的永恒律动，是崇尚动态活力的印度巴洛克风格的典范。”[9] 还有学者指出“在湿婆常见的形象中，一个最显赫的形象就是那个著名的双手合抱、左脚右抬的姿势……这是个象征性很强的姿态，富于宗教和舞蹈双重意义。”[10]

刚舞与柔舞之分，并非仅指表演风格之分，而是包含形式与内容的诸多差异。刚舞可指组合动作或曰组合舞，也可指各个基本动作，还可指一百零八种具体的舞蹈动作；柔舞并非某个基本动作或基本动作叠加的动作组合，而是融汇歌唱、器乐与舞蹈表演的艺术形式。当然，刚舞表现男性之阳刚美，柔舞表现女性之阴柔美，这是其中最显著的差异。正是由于这一阴阳互补、阴阳协调的关系，婆罗多的舞蹈论才显得魅力十足。

三、手势表演

婆罗多将戏剧表演分为形体、语言、妆饰和真情等四类，其中第一类即形体表演包括舞蹈的手势表演。与其他民族的古典舞不同，印度古典舞具有高度程式化并流传至今的各种复杂手势。这是婆罗多舞为代表的印度古典舞名扬世界的基本原因。“‘舞蹈’，顾名思义，是由‘手舞’与‘足蹈’构成的……最典型的例子莫过于印度古典舞中高度发达、错综复杂，令人眼花缭乱、心醉神迷的手势语言，欧洲学院派古典舞（又称芭蕾）中严谨规范、科学系统，使人瞠目结舌、叹为观止的腿脚动作。”[2]1 自然，婆罗多对于各种腿脚动作也有详细的规定，但相对而言，他对各种舞蹈手势的解说更加令人瞩目。

“表演”（abhinaya）是婆罗多论述手势表演的关键词。他指出“在戏剧中，手势和主要肢体、次要肢体的联合表演，表达各种意义，这称为表演。……戏剧有四类表演方式，它们是各种各样的戏剧形成的基础。”[3]315 婆罗多把形体表演分为整个身体、面部和姿势表演等三类，而姿势表演包括手势、主要肢体和次要肢体等三类表演。整体而言，手势表演占有相当重要的比例。

婆罗多将六十七种手势分为三类：单手势（asamyuta）、双手势（samyuta）、纯舞势（nrttahasta）。他列举了旗帜式（pataka）和三旗式（tripataka）等二十四种单手势、合十式（anjali）和鸽子式（kapota）等十三种双手势、蔓藤式（latakhya）和金翅鸟式等三十种纯舞势。他对各种单手势和双手势的表演特征、具体内涵、表演功能等逐一解说，但对纯舞势的解说非常简略且未涉及每一手势的具体内涵。婆罗多指出“纯舞势是专门用来组成基本动作的，旗帜式等基本动作被演员们用来表达戏剧的主题。由于表达对象的

缘故，舞蹈表演中可以混合运用各种手势，这些手势因其在戏剧和舞蹈中的重要性而得名。”[3]379这说明，纯舞势的地位更低，单手势和双手势的含义更为丰富。从影响后世著作和现代传承的角度看，单手势和双手势无疑更有意义。

婆罗多在介绍各种手势时，还指出了手的二十种动作。他还以手指屈伸为依据，介绍了四种重要的基本手势：右起屈指式、右起伸指式、左起屈指式、左起伸指式。他还谈到手臂的十种动作。这为他的手势论增添了更加丰富的内容。《舞论》的手势论对后世乐舞论著产生了深刻影响。

张均认为"除了印度古典舞蹈，世界上恐怕还没有任何一种别的舞蹈让肢体语言如此精确地开发到每一根手指乃至每一个指关节。印度古典舞的手势语不仅具有宗教上的使命和造型上的美感，也是文学的需要。”[1]3此为中的之论。手势论的确是《舞论》的一个重要内容，也是其泽被后世、大放异彩的基本前提。

四、步伐表演

《舞论》介绍脚的表演或曰步伐表演的两章同样内容丰富，值得注意。该书第十一章介绍两类三十二种基本步伐，第十二章介绍两类二十种组合步伐。

关于基本步伐的定义，婆罗多写道"脚、小腿、大腿、臀同时表演的形体动作，叫做基本步伐（cari）。基本步伐由规则限定，它与身体不同部位相关。各种基本步伐之间相互联系，这叫系统表演。”[3]392在另一处，婆罗多还强调基本步伐表演中腿脚并用的特点"在基本步伐表演中，演员们须同时运用脚、小腿和大腿的动作，因为在脚的表演中，包含了大腿和小腿的所有动作。大腿随脚的动作而行，它们二者的同步表演构成了脚的基本步伐。”[3]390与基本动作、组合动作的关系一样，单步、双步等基本步伐的组合构成组合步伐。婆罗多重视基本步伐在戏剧表演中的地位，他说"戏剧中的一切言说皆以基本步伐为基础。缺少基本步伐，戏剧中的任何成份将无法表演。”[3]393这说明，基本步伐运用的范围很广，涉及普通舞蹈、战斗场面与内涵丰富的行姿步态表演等。

婆罗多将基本步伐分为地面与凌空（或曰离地）两类，各为十六种，将组合步伐亦分为地面与凌空（或曰离地）两类，各为十种。地面基本步伐主要用来表演搏斗和各种刚舞基本动作，而凌空基本步伐用来表演投掷弓箭和金刚杵等各式武器。由此可见，各种基本步伐与基本动作、动作组合一样，是男性化色彩突出的阳刚之舞的有机成分。婆罗多对每一种基本步伐和组合步伐均做了解释，但与他对纯舞势的介绍一样，并未对其具体用途做出任何说明。从他的叙述看，基本步伐或组合步伐仍是相当严格的程式化动作。

关于步伐表演中手足如何协调并用的问题，婆罗多写道"诸位婆罗门啊！在上述所有情形中，演员们的双手表演，应该视情况而先于、同步于或遵循双脚的动作。手随脚舞，臀随手动。脚的动作一开始，身体的次要部位随即开始表演。待基本步伐表演完毕，脚放在地上，手放于腰部。”[3]401

婆罗多不仅将各种站姿视为基本步伐的组成部分，还将投掷武器的四种方式视为其中要素进行介绍。他将投掷武器的四种表演方式与刚舞的各种动作组合、基本步伐联系在一起，从而极大地拓展了"cari"（基本步伐）的内涵和外延。这从一个角度说明了印度古代艺术理论关键词的复杂深邃。

五、主要、次要部位的表演

各种手势和步伐虽是《舞论》的介绍重点，但其对头、眼等重要或次要部位如何表演的描述也值得重视，因为其中同样蕴含了以婆罗多为代表的印度古代艺术理论家的睿智，体现了具有印度风格的形式主义分析色彩。

婆罗多将人体分为六种主要部位与六种次要部位，但在实际叙述中，或超越了这些种类划分，或对某一部位（如眼睛）再次进行细分。他说"整体来说，戏剧表演与头、手、臀、胸、腰和脚等六种主要、次要的身体部位相关。头、手、胸、腰、臀和脚是六种主要部位（anga），而眼睛、眉毛、鼻子、嘴唇、面颊和下巴等是（六种）次要部位（upanga）。”[3]316从叙述内容看，婆罗多对手和脚这两种主要部位的言说比例更大，对其他主要部位、次要部位的介绍相对较为简略。在次要部位中，眼睛如何表演的相关介绍尤为引人注目。婆罗多对于眼睛表演的叙述，以三十六种表现八味、八常情、二十种不定情的眼神（drsti）为重点。婆罗多对与情味相关的三十六种眼神的表演

方式及其特征、功能逐一解说，例如，他对“情味眼神”的描述是“爱意浓浓、眉眼抛媚，这是由喜悦和欢乐产生的眼神即美丽，它用于艳情味的表达。”[3]320

在各种人体部位中，《舞论》先叙述头部、面部、眼睛等最适合表达复杂情味的地方，再叙述手脚等部位，似乎与《舞论》强调情味表达的旨趣暗相契合。当然，也不排除这样一种可能，即在《舞论》漫长的口传和书面传抄过程中，后世学者叠加、窜入的因素逐渐增多，以致原书面貌被某种程度上“颠覆”或改写甚至误传。

六、行姿表演

《舞论》第十三章介绍各种行姿（gati）、坐姿与躺姿等的表演动作。“gati”在此章中内涵丰富，也可译为“步姿”“步态”“姿势”“姿态”或“造型”等。从内容看，婆罗多心目中的“行姿”虽有浓厚的舞蹈色彩，但也保持着戏剧表演的成分和因素，它是舞蹈和戏剧的有机融合。

行姿既然与行走和步态有关，当然得有各色人等的步幅、步频和速度等规定。在对上中下三等人物的步频、步幅等做出规定后，婆罗多对天神、包括国王在内的半神、凡人等三类角色的步幅表演也做了详细的规定。

按照婆罗多的叙述逻辑，上行姿表演与各种情味相关。上等人物的行姿表演具有艳情味、暴戾味、厌恶味和英勇味四种。中等人物、下等人物表演的行姿多与奇异味、滑稽味、悲悯味和恐怖味相关。婆罗多还对商人、大臣、丑角、奴仆、贱民等人物的行姿做了详细的解说。

在规定行姿表演时，婆罗多对于男女演员相互反串角色也做了较为细致的说明。角色反串的情形无论古今中外，都有许多出色的例证，如中国现代京剧大师梅兰芳长期反串女角便是著名的一例。令人称奇的是，公元前后出现的《舞论》竟然将角色反串理论化，这无疑说明了古代印度文明的博大睿智。

不仅如此，婆罗多在介绍行姿表演时，还提出了象征表演的原则，这与中国、西方古代戏剧表演存在相通之处。他说“对其他行姿表演而言，也可按前述规则进行象征性表演。”[3]441他还指出“我在此没有提到的行姿，可从现实生活中获得启迪。”[3]450无论是“象征性表演”还是“从现实生活获取”，均反映了艺术来源于生活、但又高于生活或超越现实的特殊规律。这说明，他对艺术表演与现实生活的辩证关系有所领悟。

婆罗多对各种行姿进行介绍后，接着介绍男角、女角各具特色的坐姿（asana）与躺姿（sayana）的表演规则。他依据角色扮演的人物心情，分门别类地规定各种坐姿的表演方式。他还根据各色人等的地位尊卑，规定了赐座的相关仪轨。他对宗教修行者、学者、国王及普通人的座位安排煞费苦心。

如果说舞蹈是以空间语言为基础和工具的艺术，它表达人类情感最直接、最美好的方式自然是姿势语或动作语言。婆罗多所谓的“行姿”“坐姿”或“躺姿”乃至“站姿”、各种刚舞基本动作、动作组合等，皆为古典的动作语言。苏联戏剧理论家斯坦尼斯拉夫斯基认为“我们的艺术，就其本质来说是以活动为基础的……这种活动在舞台上是通过动作表现出来的，在动作中能传达出角色的灵魂——演员的体验和剧本的内在世界；我们是根据动作和行动来判断舞台上所表现的人物，来了解他们是些什么人的。这就是动作的作用，也就是观众所期待于动作的东西。”[11]可以说，在世界古典艺术理论发展史上，婆罗多最早、最系统、最完美地诠释了戏剧艺术的基础——动作语言。

七、舞蹈与音乐、戏剧的关系

《舞论》从诗歌、音乐、舞蹈、绘画、天文星象等不同角度观察、论述戏剧艺术的风格，这是其跨学科或超学科特征，也是世界古代文明发展早期人类知识建构的“集体无意识”。当代某些知识学科视跨学科为“新潮”，殊不知两千年前的《舞论》就已以此方式开始知识建构和理论思考了。

歌舞一体或乐舞不分的传统思维，在古代艺术表演中反映得最为充分。在《舞论》中不难发现这种理论思维早已存在。例如“歌声在前，器乐在后，舞蹈相随。歌声与器乐、形体舞蹈的配合，叫做表演。”[3]1319婆罗多把舞蹈表演视为戏剧表演或曰综合性艺术表演的一个重要组成部分。他还将形体表演分为六类：形体吟诵表演、阐发表演、情感表演、肢体表演、歌舞表演和客观表演。形体表演包括舞蹈动作，而舞蹈是与诗歌、音乐等相联系的。婆罗多

的歌舞一体或乐舞一体并达到乐舞剧高度融汇的指导思想随处可见，完全可以保证舞蹈表演幻化为观众心目中的“形象表演”。这是舞蹈与戏剧水乳交融的一种原生态：舞蹈即戏剧，戏剧即舞蹈，二者密不可分、相得益彰。因此，《舞论》的书名如译为《剧舞论》也似无不可。

结语

综上所述，《舞论》既为印度古典艺术理论宝库增添了一笔丰厚而宝贵的思想财富，也为当代文艺理论建构、比较艺术学研究和东西方艺术表演提供了极具东方特色的理论资源。印度古典舞蹈论值得重视，因为它是印度古典艺术论的重要组成部分和世界文化遗产的有机因素，也是当代印度舞蹈、音乐、戏剧、电影艺术存在、发展的“文化水源”。当代印度电影歌舞场景盛行，也许只有回溯《舞论》所代表的古典传统，方可得到较为圆满的解释。不仅如此，《舞论》对于中印舞蹈理论和实践的比较也具有重要意义，这是因为：“我国的传统舞蹈，多半是载歌载舞的。它们本身就具备了表现戏剧情节的因素。它们的发展过程常常是由歌而舞，再以歌舞唱述故事，最后才形成以歌舞表演故事的戏曲艺术形式。”[12]《舞论》对当代中国舞蹈艺术理论的思考和创新具有重要的借鉴意义。

【参考文献】

[1] 张均. 印度婆罗多舞蹈教程［M］. 上海：上海音乐出版社，2004.
[2] 欧建平. 外国舞蹈史及作品鉴赏［M］. 北京：高等教育出版社，2015.
[3] BHARATAMUNI. Natyasastra［M］. New Delhi：New Bharatiya Book Corporation，2006.
[4] NANDIKESVARA. Abhinayadarpana［M］. Calcutta：Firma K. L. Mukhopadhyay，1957：81.
[5] RAJENDRA C. Living traditions of Natyasastra［M］. New Delhi：Bharatiya Book Corporation，2002：164.
[6] VATSYAYAN K. Asian dance：multiple levels［M］. Delhi：B. R. Rhythms，2011：77.
[7] PARANJAPE M，SUNTHAR V. Abhinavagupta：reconsiderations［M］. New Delhi：Samvad India，2006：346.
[8] NAGASWAMY R. Brhadisvara temple：form and meaning［M］. New Delhi：Indira Gandhi International Centre for the Arts，2010：197.
[9] 王镛. 印度美术［M］. 北京：中国人民大学出版社，2010：276.
[10] 江东. 印度舞蹈与宗教背景的文化阐释［J］. 文艺研究，1996(2)：77.
[11] 斯坦尼斯拉夫斯基. 斯坦尼斯拉夫斯基全集(第2卷)［M］. 林陵，史徒敏，译. 北京：中央编译出版社，2012：67.
[12] 王克芬. 中国舞蹈发展史［M］. 上海：上海人民出版社，2015：408.

(责任编辑：仝妍，张延杰)